



L'œuvre de Walter Crane, Kate Greenaway et Randolph Caldecott, une piste pour une définition de l'album

François Fièvre

► To cite this version:

François Fièvre. L'œuvre de Walter Crane, Kate Greenaway et Randolph Caldecott, une piste pour une définition de l'album. *Strenae - Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, 2012, *Enfance et colonies: fictions et représentations*, 3, 10.4000/strenae.583 . hal-01163336

HAL Id: hal-01163336

<https://hal.science/hal-01163336>

Submitted on 5 Apr 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



François Fièvre

L'œuvre de Walter Crane, Kate Greenaway et Randolph Caldecott, une piste pour une définition de l'album

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

François Fièvre, « L'œuvre de Walter Crane, Kate Greenaway et Randolph Caldecott, une piste pour une définition de l'album », *Strenæ* [En ligne], 3 | 2012, mis en ligne le 07 février 2012, consulté le 29 mars 2016. URL : <http://strenae.revues.org/583> ; DOI : 10.4000/strenae.583

Éditeur : AFRELOCE

<http://strenae.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://strenae.revues.org/583>

Document généré automatiquement le 29 mars 2016.

Tous droits réservés

François Fièvre

L'œuvre de Walter Crane, Kate Greenaway et Randolph Caldecott, une piste pour une définition de l'album

- 1 D'après Ségolène Le Men, l'album pour enfants naît, à l'époque romantique, au croisement de trois autres formes d'albums : la surface blanche librement investie, sous forme écrite ou dessinée, de l'*album* antique (mur blanchi à la chaux pour servir de champ d'inscription) ; le recueil d'images, de textes et de partitions musicales, avec forte implication affective, de l'*album amicorum* ; enfin le recueil d'estampes où l'artiste a une auctorialité réaffirmée¹. En Angleterre comme en France, les premiers albums pour enfants, qu'on n'appelle pas encore comme tels, apparaissent dès la fin du XVIII^e siècle – on pense au *Portefeuille des enfants* de Duchesne (1783)², mais également au *New Year's Gift for Little Masters & Misses* de Thomas Bewick (1877) ou encore aux *Jeux de la poupée* (1806) étudiés par Michel Manson, élaborés sur un modèle venu d'Angleterre³. Les trois artistes anglais sur lesquels nous voulons nous attarder dans cet article, dont la période d'activité est la fin du XIX^e siècle, ont néanmoins véritablement révolutionné le genre. Or, si l'on doit parler de l'album comme d'un genre, il importe de mieux le définir en tant que tel. Et si une histoire de l'album doit être faite, elle ne peut être faite sans définition de son objet.
- 2 La définition de ce qu'est un album pour enfants, et de sa différence avec un livre illustré, reste néanmoins un épineux problème théorique qui agite toujours autant la communauté scientifique qui s'intéresse à ces objets⁴. Je n'ai pour ma part pas la prétention d'apporter une solution définitive à ce problème, mais simplement au moins de proposer un nouveau critère de démarcation, dont la pertinence est à évaluer, comme pour tout outillage conceptuel, en fonction de son efficacité (un bon outil est celui qui sert sur le plus d'objets possibles) et de sa maniabilité (un bon outil doit être simple d'utilisation). Pas de grand système sémiologique qui ne tiendrait pas compte du réel, donc, ni de lecture d'une œuvre singulière qui viserait ensuite à une généralisation nécessairement abusive, ni encore d'une définition qui tenterait ensuite d'imposer son cadre conceptuel à ses objets : simplement une série d'observations sur des albums dont l'importance historique est unanimement reconnue, observations qui voudraient ensuite contribuer à l'élaboration d'un critère de distinction clair et acceptable entre album et livre illustré. Partons donc des données historiques, soit de l'œuvre illustrée de Crane, Greenaway et Caldecott⁵, pour ensuite apporter notre pierre à une définition possible du genre de l'album.

Walter Crane – l'album décoratif

- 3 Walter Crane (1845-1915), après un apprentissage de dessinateur auprès du graveur sur bois William James Linton, devient à la fin du XIX^e siècle, au même titre que William Morris, une figure majeure des Arts & Crafts : il pratique la peinture, la céramique, le papier peint, la tapisserie... mais c'est en tant qu'illustrateur qu'il commence sa carrière au début des années 1860, rencontrant l'imprimeur Edmund Evans en 1863, avec qui il réalise ce qui fera sa célébrité : ses albums ou *picture books*, autrement appelés *toy books*.
- 4 Le premier livre considéré comme tel est en 1865 *The House that Jack built*, qui sera suivi de nombreux autres, édités d'abord par l'éditeur Ward Lock & Tyler, puis très rapidement par Routledge sous deux formes différentes : la série Aunt Mavor, dite « Sixpenny Toy Series », moins chère, et une série plus grande et plus onéreuse, dite « Shilling Series », où la part de texte est plus importante et vient justifier une composition typographique à part de l'image. Walter Crane n'est pas le premier illustrateur à participer à ces séries d'éditeurs : en aucun cas il ne peut être considéré comme l'inventeur de la forme éditoriale dans laquelle il officie, héritant au contraire de contraintes matérielles préexistantes (format, nombre d'images, etc.). En revanche, il apporte avec Evans, qui grave sur bois et imprime ses dessins, un tel soin à la

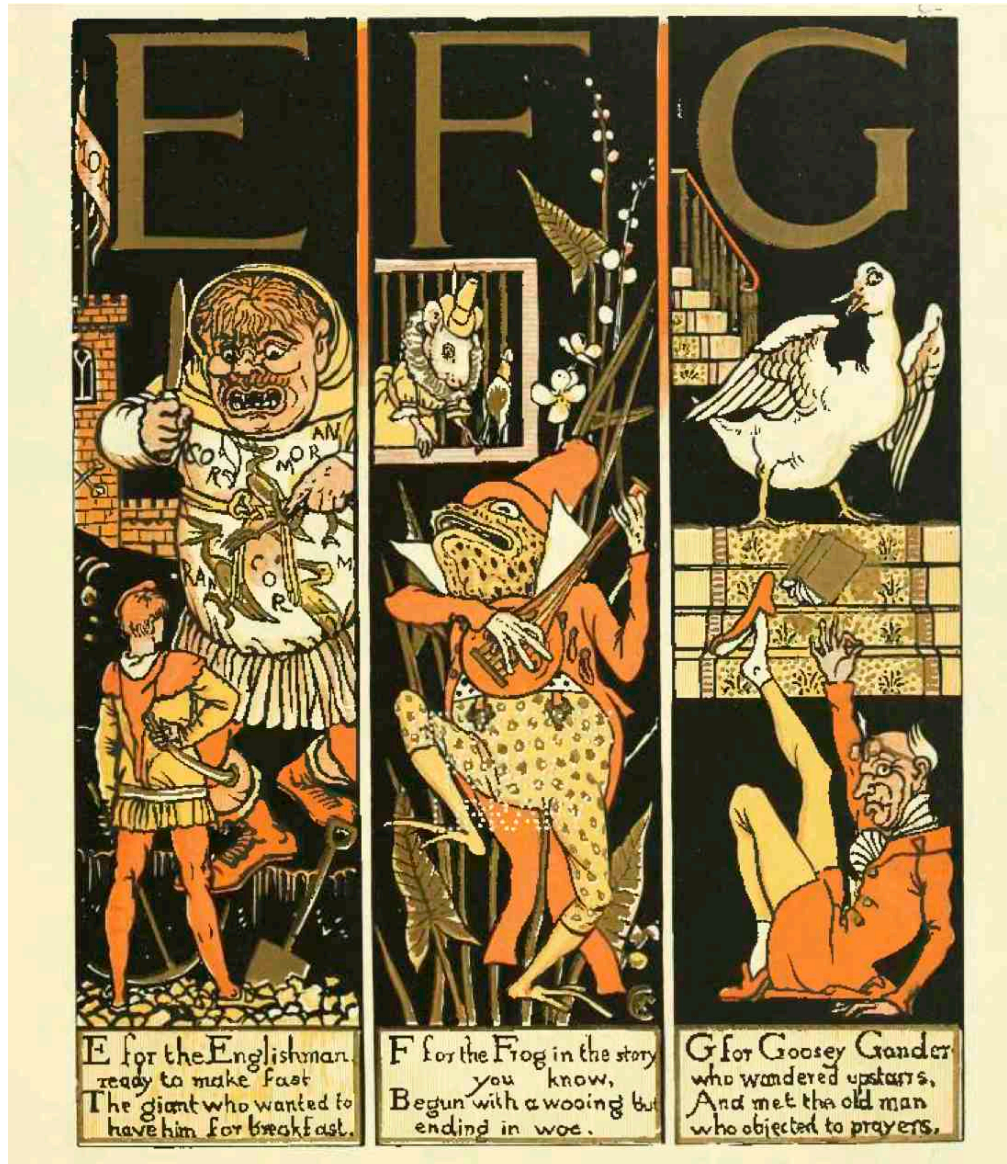
composition et l'impression de ses illustrations qu'il peut à bon droit être considéré comme le principal acteur, à cette époque, du renouveau de l'illustration pour enfants. À partir de 1870 certaines de ses compositions s'inspirent de l'estampe japonaise, manifestant ainsi le souci d'une vision moderne et synthétique du réel, et dès le départ il adopte un trait simple, lourdement cerné, et des couleurs imprimées en aplats sans souci de nuance : adaptation graphique aux contraintes techniques de la chromoxylographie, mais aussi à une simplicité supposée du regard enfantin.



ill. 1 : *The Beauty and the Beast*, Routledge, 1874

- 5 Ce qui nous intéresse ici au premier chef, pourtant, ce n'est pas la richesse graphique d'un style qu'on retrouvera, à travers Boutet de Monvel et Rabier, jusque dans la fameuse « ligne claire » de Hergé, mais les innovations de mise en page. En effet, si les livres de la Shilling Series (*The Beauty and the Beast*, 1874, **ill. 1**) se contentent de faire alterner pages de texte et d'image, l'écoulement du texte étant autonome par rapport à celui des images (qui lui-même est déterminé par des contraintes matérielles de pliage des cahiers), l'articulation du texte et de l'image se révèle beaucoup plus complexe dans la Sixpenny Series. Le texte, très court, est intégré à l'image, et c'est l'artiste qui s'efforce, comme dans *The Absurd ABC*, d'articuler les deux de manière à ce que l'ensemble reste compréhensible : par registres verticaux (**ill. 2**) ou bien par simple proximité spatiale, dans un grand « tableau noir » où textes et images se voient de manière un peu moins réglée (**ill. 3**), mais après tout il s'agit ici d'un abécédaire

nonsense, un peu de désordre ne nuit pas. Ici c'est donc l'image qui règle la place du texte dans la page.



ill. 2 : *The Absurd ABC*, Routledge, 1874.



ill. 3 : *The Absurd ABC*, Routledge, 1874.

- 6 Un autre pas est franchi avec la triade *The Baby's Opera* (1877, **ill. 4**), *The Baby's Bouquet* (1878) et *The Baby's Own Aesop* (1887) : l'artiste prend ses distances par rapport aux formes éditoriales précédentes, et il livre au final un ouvrage où toutes les pages sont entièrement composées, « mises en pages » par lui, et ne découlent pas de contraintes matérielles préexistantes. *The Baby's Opera* est toujours édité par Routledge et imprimé par Evans, mais c'est l'artiste qui contrôle tout, du nombre de pages à leur organisation spatiale, en passant par les illustrations de couverture et le format carré. Celui-ci est un changement plus important qu'il n'y paraît : le format rectangulaire est traditionnellement adopté depuis l'invention du *codex* car il est approprié à la mise en pages du texte⁶. Le choix d'un format carré peut alors être considéré comme un indice important d'une liberté prise par rapport à la tradition typographique : c'est bien l'image qui vient régler la mise en pages du livre, comme dans la page consacrée à la comptine « Girls and Boys » où le texte/partition est décentré vers le bas et la gauche pour laisser place à la procession de personnages en frise dans les marges supérieure et droite (**ill. 5**). *The Baby's Opera* est fait pour être vu plutôt que pour être lu : on sort ici du *toy book* à proprement parler, où le rythme des pages était encore conditionné par une logique d'éditeur et non d'artiste-illustrateur, pour rentrer dans l'album moderne. L'illustrateur devient avec Walter Crane *designer*⁷ : il ne se contente pas seulement de faire des images, mais des livres.



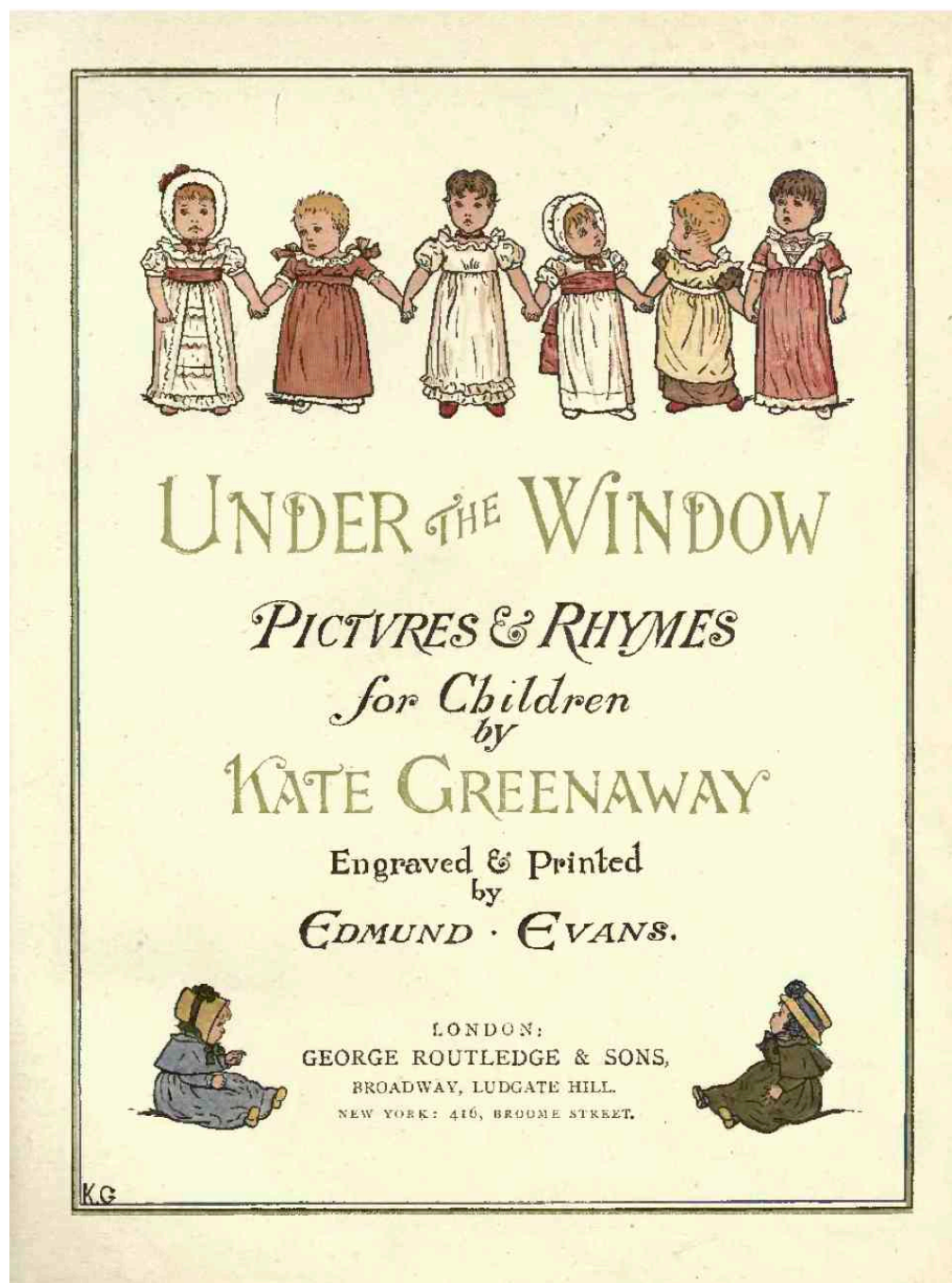
ill. 4 : *The Baby's Opera*, Routledge, 1877.



ill. 5 : *The Baby's Opera*, Routledge, 1877.

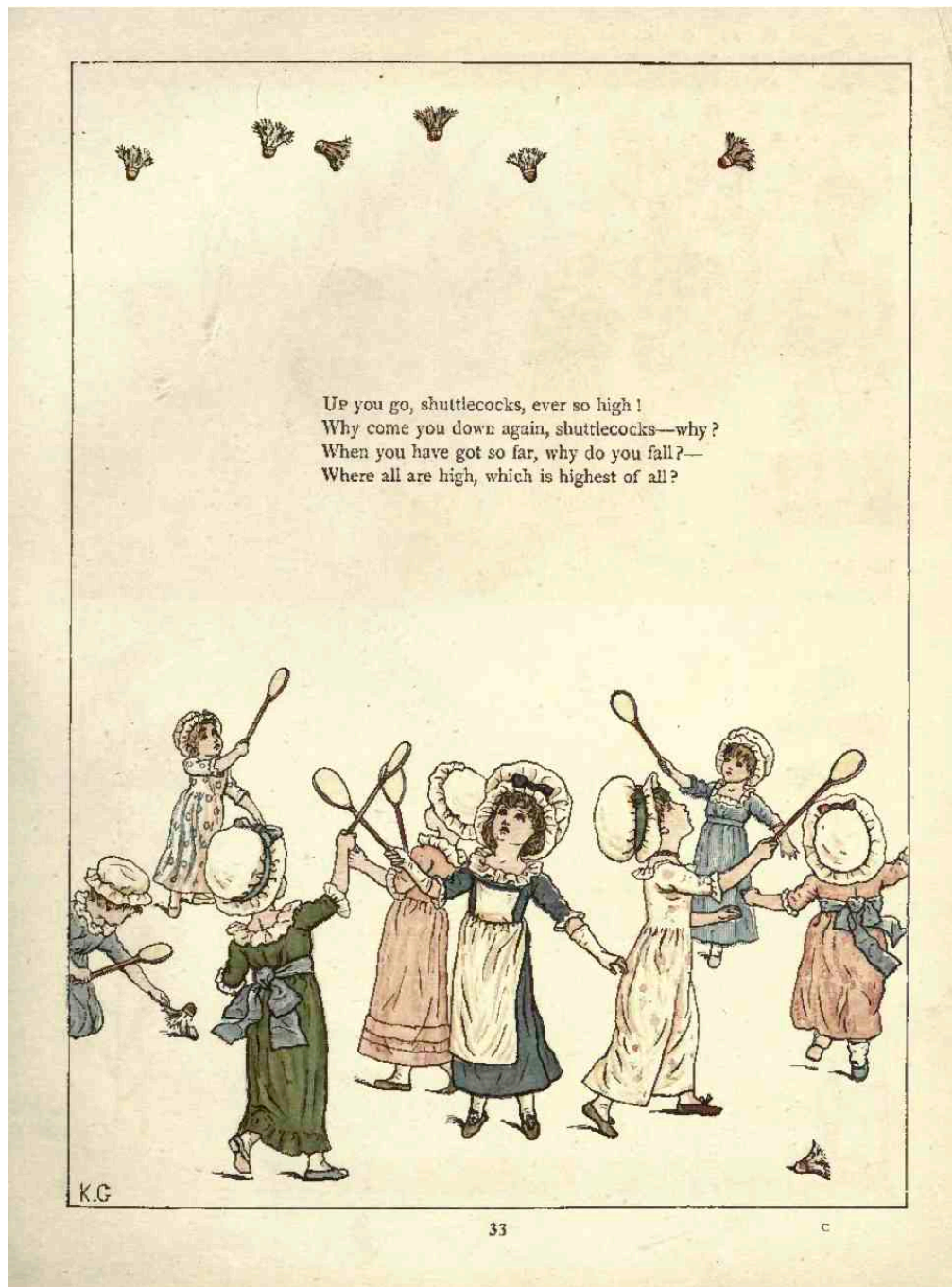
Kate Greenaway – l'enfance idéalisée

- 7 Kate Greenaway (1846-1901) est la fille d'un graveur sur bois, John Greenaway, et se passionne elle aussi très tôt pour le dessin. Après avoir suivi pendant de longues années les cours d'une école d'arts appliqués, elle commence par réaliser des cartes de vœux et d'autres petits travaux d'illustration. C'est son père qui, quand elle veut publier ses propres images et ses propres textes, lui fait rencontrer Edmund Evans⁸ ; celui-ci, convaincu par son travail, décide de lui donner sa chance : *Under the Window* est imprimé par Evans et publié par Routledge, les imprimeur et éditeur de Walter Crane, en 1878 (ill. 6), et connaît un énorme succès. Le premier tirage de 20 000 exemplaires se révèle insuffisant, et un second tirage de 70 000 est très rapidement lancé... on considère que du vivant de Greenaway le tirage dépasse les 200 000 exemplaires, ce qui est très important pour un livre de 64 pages aussi complexe à mettre en œuvre, à une époque où l'offset n'existe pas encore⁹ : l'impression en couleurs exige encore ici la gravure d'autant de plaques qu'il y a de couleurs, et un ajustement des plaques lors des différentes impressions que peu d'imprimeurs en Europe sont susceptibles à cette époque d'assurer avec autant de netteté et de propreté qu'Edmund Evans.

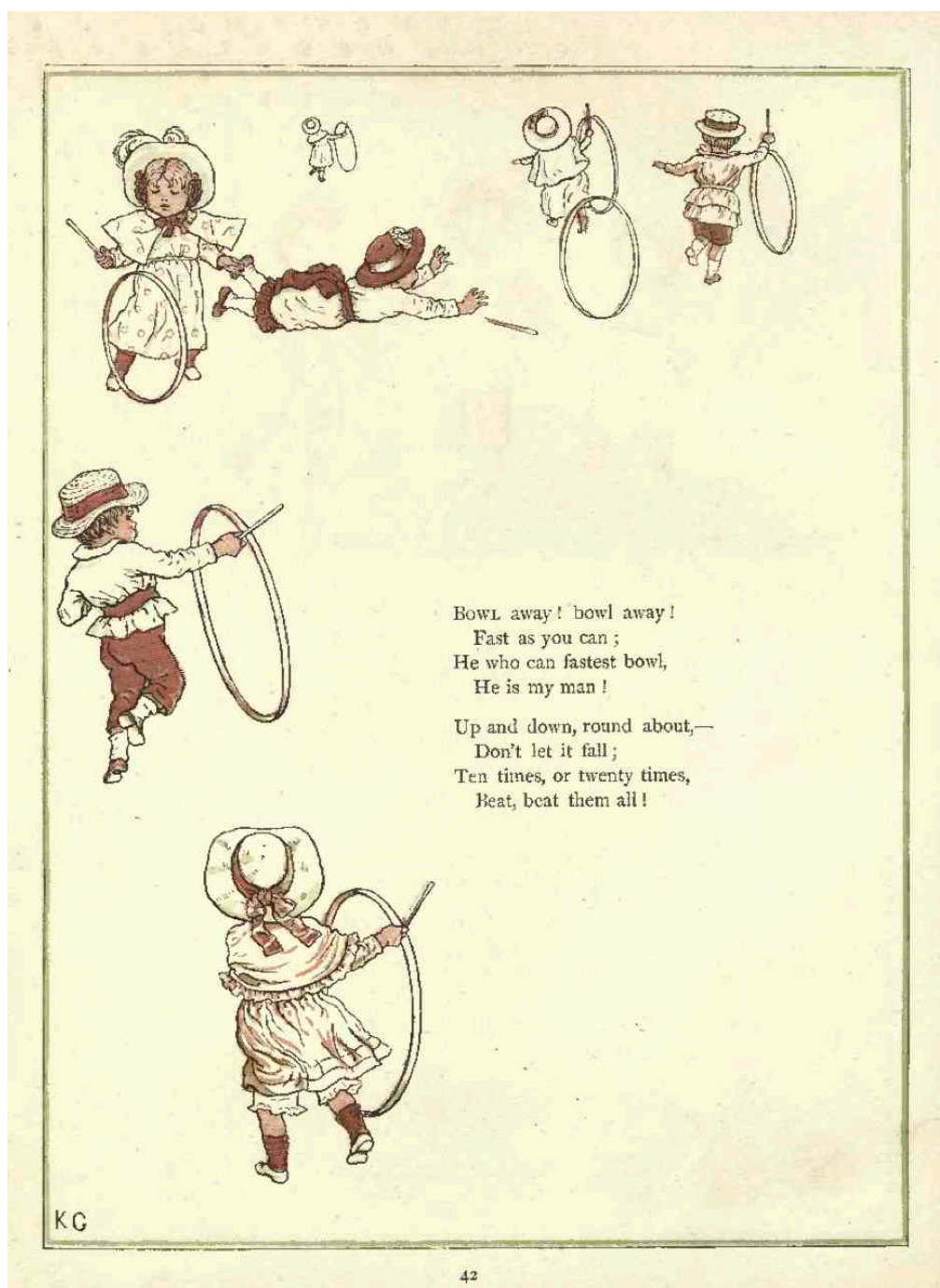


ill. 6 : *Under the Window*, Routledge, 1878.

- 8 Outre l'inexpressivité des figures qui se veut l'équivalent d'un idéalisme à la Burne-Jones, on note dans les textes comme les images une valorisation de l'enfance perçue comme un paradis perdu. Les enfants de Greenaway sont vêtus de manière désuète, à la mode du début du XIX^e siècle, faisant ainsi référence à un « ancien temps » dans une confusion du temps individuel de l'enfance et du passé collectif. Si Kate Greenaway fait appel à l'imaginaire pastoral d'une société d'avant la révolution industrielle, c'est par nostalgie romantique pour une nature qui est défigurée, au XIX^e siècle, par l'industrie, le chemin de fer, etc., phénomène dont John Ruskin, grand critique d'art de l'époque (avec qui Greenaway vivra une histoire d'amour platonique et non partagé¹⁰), est entre autres l'un des grands détracteurs.



ill. 7 : *Under the Window*, Routledge, 1878.



ill. 8 : *Under the Window*, Routledge, 1878.

- 9 Du point de vue de l'organisation spatiale, le format vertical permet dans certaines compositions (p. 33, **ill. 7**) d'insister sur la hauteur de l'espace représenté. Surtout, Kate Greenaway utilise le blanc de la page de manière très suggestive : celui-ci devient un espace à trois dimensions dans lequel les figures se déplacent (p. 42, **ill. 8**). De même que Crane, Greenaway utilise le potentiel ornemental des compositions en frises, et arrange ainsi nombre de ses figures en processions, affirmant ainsi la bidimensionnalité du support. Inversement elle « creuse » parfois l'espace dans le blanc de la page, comme, p. 60 (**ill. 9**), avec une petite fille posée devant une barrière comme une figure de Caspar David Friedrich devant un paysage : ici toutefois le paysage est blanc, laissé à l'imagination du spectateur, sorte d'indétermination visuelle tout à la fois romantique et moderne. Greenaway prend en compte la spécificité de son support, et en cela ne se contente pas d'ajouter des illustrations à un texte qui serait en position dominante. Si dans *Under the Window* le texte est encore disposé de manière très classique (il est la plupart du temps composé le long de l'axe central de la page, comme il est de règle pour

la poésie), il se décale néanmoins parfois vers le côté pour laisser place à l'image (p. 20, **ill. 10**) : c'est donc véritablement cette dernière qui impose ses contraintes spatiales au texte, et non l'inverse, et si l'organisation générale de la page reste la plupart du temps symétrique et centrée, c'est davantage la conséquence de l'esthétique très « sage » et mesurée adoptée par l'illustratrice que d'une contrainte imposée en amont par la composition du texte.



ill. 9 : *Under the Window*, Routledge, 1878.



ill. 10 : *Under the Window*, Routledge, 1878.

- 10 Dans *The Pied Piper of Hamelin* (Routledge, 1888), Greenaway illustre un célèbre poème de Browning : cas de figure différent de celui de l'illustration de ses propres poèmes, où un texte préexistant vient imposer sa forme, sa longueur, etc. Le livre final a un format quasi carré, mais qui reste (dans l'exemplaire que nous avons consulté) rectangulaire étiré en hauteur¹¹. Certains passages ne sont pas illustrés, d'autres le sont quasiment vers par vers, selon l'inspiration de l'artiste. Mais quoi qu'il en soit, malgré une mise en pages du texte tout à fait classique, celle-ci est parfois interrompue pour laisser place à une image qui vient occuper la majeure partie de la page : cas étrange d'un livre où l'image n'agit parfois que comme faire-valoir du texte de Robert Browning (qui est bizarrement reproduit en intégralité, sans images, dans les premières pages, avant d'être à nouveau recomposé avec les illustrations), et où à d'autres moments l'emplacement du texte, le rythme de son écoulement au fil des pages est inféodé à celui des images.

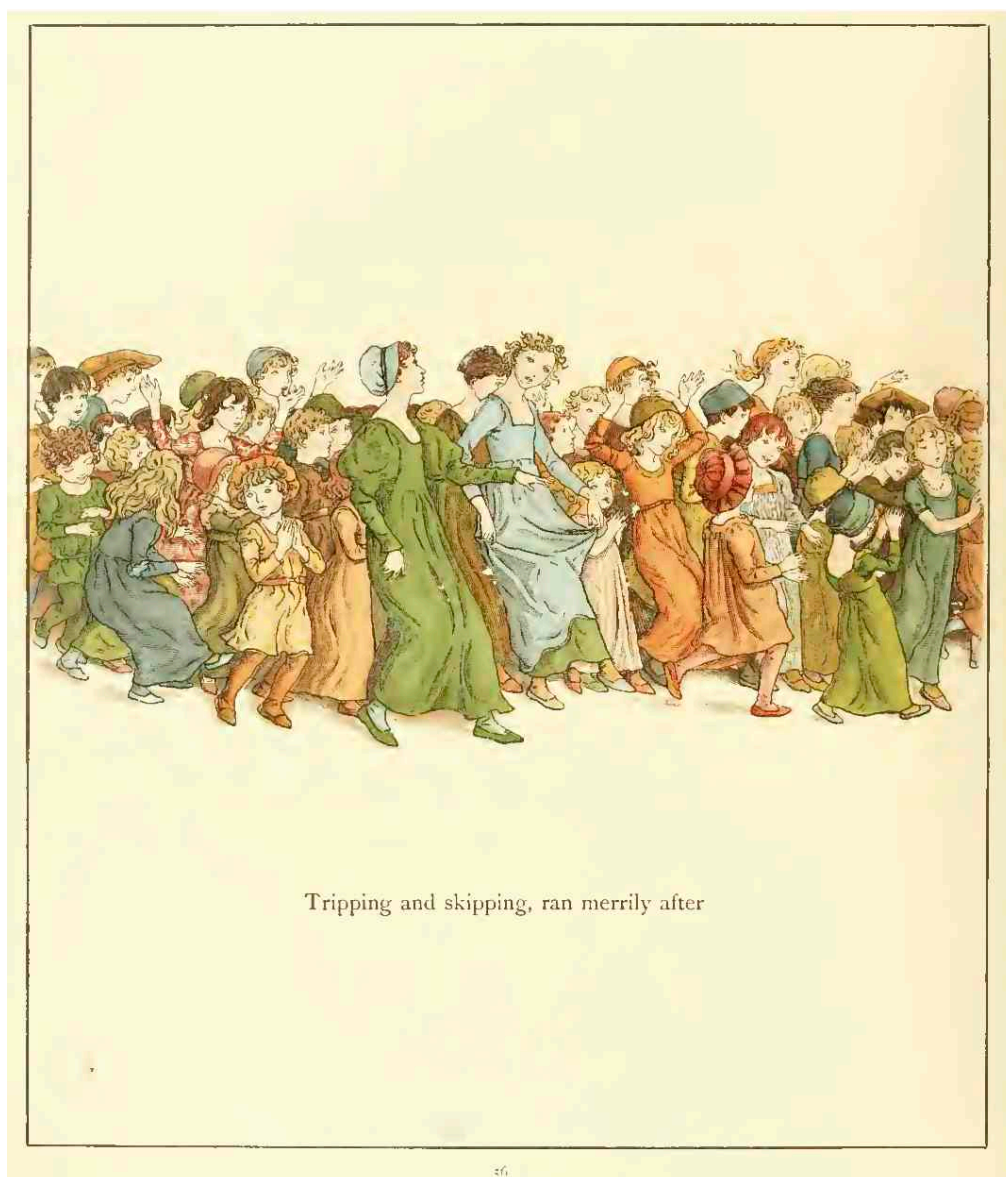


ill. 11 : *The Pied Piper of Hamelin*, Routledge, 1888.



ill. 12 : *The Pied Piper of Hamelin*, Routledge, 1888.

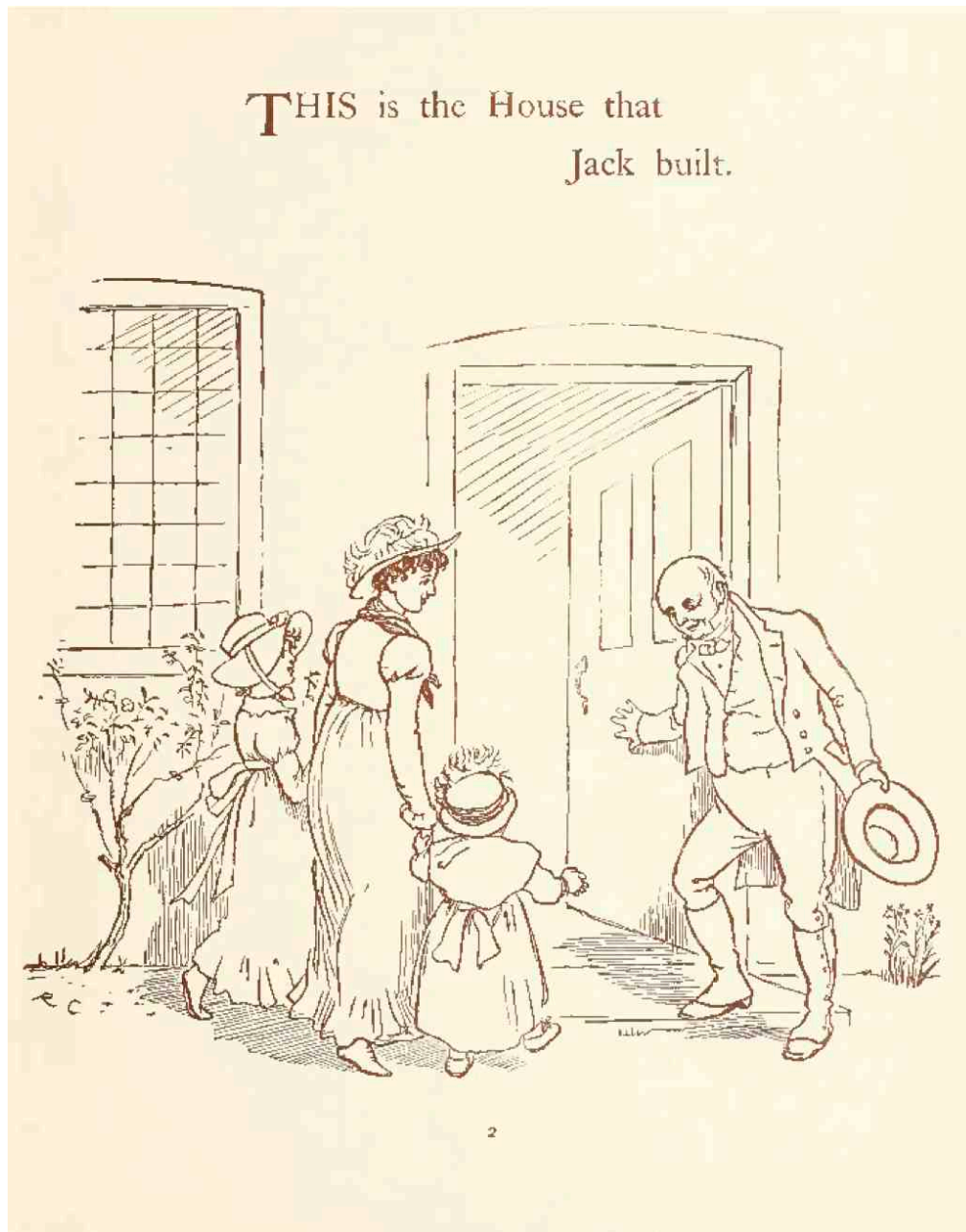
- 11 Un passage intéressant de ce point de vue se trouve p. 41 à 43 (**ill. 11, 12**), où le texte disparaît pour laisser place à l'image du flutiste et de ses auditeurs : le poème alors se tait, et l'imagination du lecteur prend le relais, par l'intermédiaire de l'image, pour écouter la musique qui conduira les enfants dans l'autre monde. Cette respiration, cette pause dans l'écoulement du texte, le fait ainsi se soumettre à l'ordre imposé par les images. L'important ici n'est pas la superficie de l'image par rapport à celle du texte, mais la prééminence de la mise en pages de l'image, qui vient dire au texte la manière dont il doit être composé. De même, p. 52-57 (**ill. 13**), on peut voir une procession des enfants qui suivent le joueur de flûte non seulement sur une double page, mais sur six pages consécutives : la logique d'enchaînement des pages est véritablement celle de l'album, où le support fait partie du matériau artistique. On peut faire remarquer qu'une édition ultérieure du même ouvrage (Frederick Warne, 1903), peu après la mort de l'artiste, fait disparaître en partie ces arrangements de mise en pages : la subtilité de leurs effets de lecture n'apparaît pas toujours aux éditeurs une fois que les illustrateurs ne sont plus là pour les défendre.



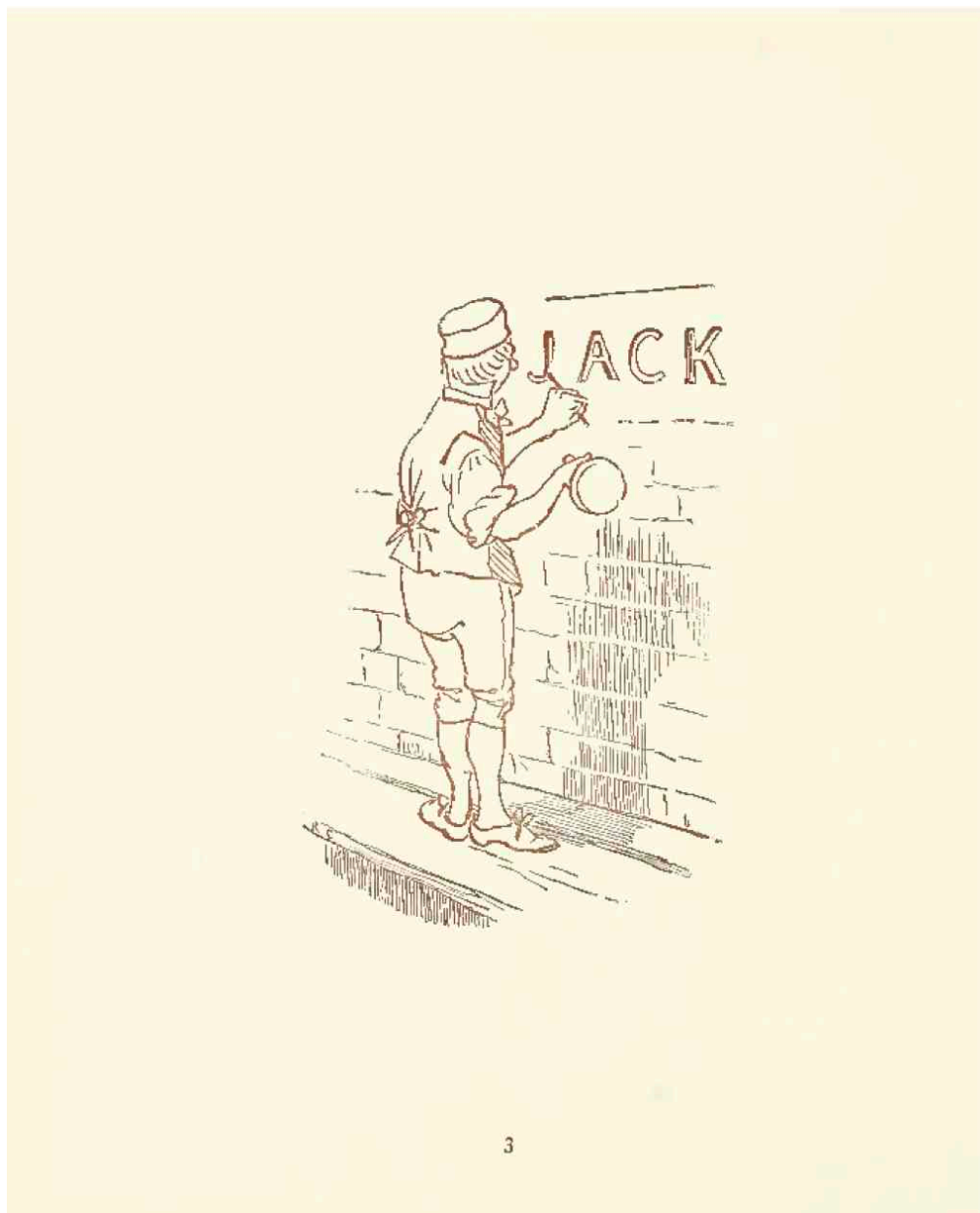
ill. 13 : *The Pied Piper of Hamelin*, Routledge, 1888.

Randolph Caldecott – l'image narrative

- 12 Caldecott (1846-1886) est né la même année que Kate Greenaway, mais contrairement à elle il ne se met que sur le tard au dessin et à l'illustration : même s'il ne cesse de dessiner depuis son plus jeune âge, il gagne d'abord sa vie en tant que *bank-clerk* (employé de banque préposé aux écritures), et ce n'est pas avant 1875 qu'il se lance dans l'illustration. *The House that Jack Built* (1878) est le premier travail réalisé en collaboration avec Edmund Evans. Le premier tirage de 10 000 exemplaires est épuisé avant qu'un second ait pu être mis en branle, et le succès des albums de Caldecott ne se dément pas par la suite. C'est Caldecott qui choisit ses sujets, il demande ensuite à Evans un livre blanc (« *blind book* ») de taille et de format appropriés, et dessine page après page des croquis préparatoires, dans l'ordre qui sera celui du volume final : sorte de « chemin de fer » déjà relié, qui sert ensuite de guide dans la réalisation des dessins finaux¹². Les dessins sont faits au crayon et à l'encre sur papier, ensuite photographiés sur bois et gravés en « fac-similé ».



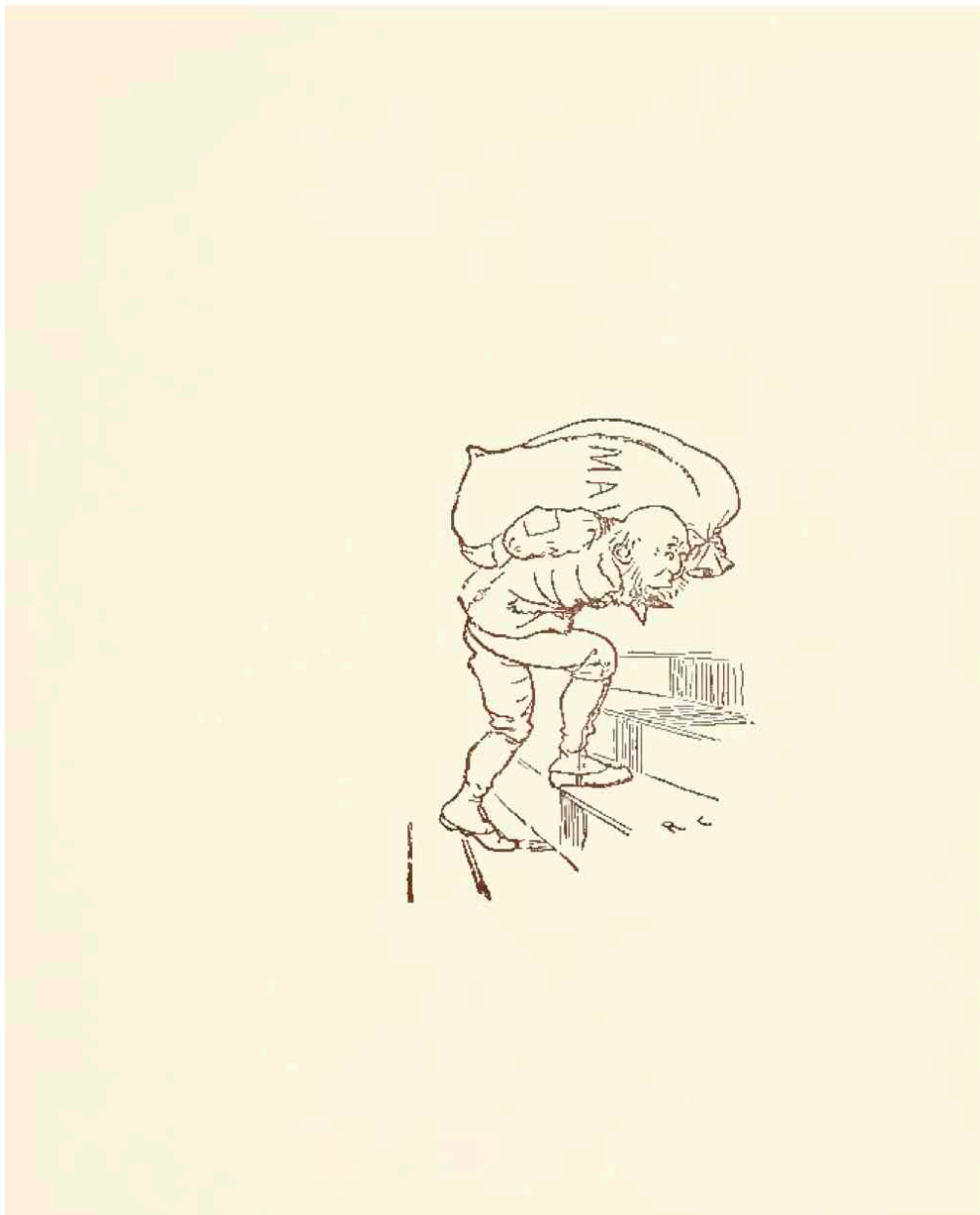
ill. 14 : *The House that Jack Built*, Routledge, 1878.



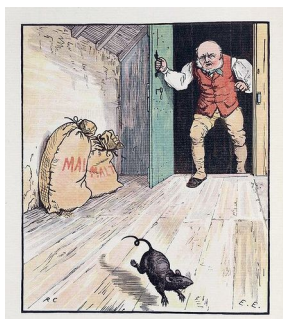
3

ill. 15 : *The House that Jack Built*, Routledge, 1878.

- 13 Caldecott fait alterner images en noir et blanc et images en couleurs. Surtout, il introduit ce qui n'existait pas, ou très peu dans les albums de Crane et de Greenaway : une narration suggérée par les images, disposées en séquence tout au long du livre. Les premières images correspondent au premier vers de la comptine anglaise, « *This is the house that Jack built* », et se contentent de présenter la maison de Jack, la seconde image (ill. 14) invitant à y entrer, alors que la vignette de la p. 3 (ill. 15) insiste sur le fait que la maison appartient bien à Jack : un ouvrier finit d'y inscrire le nom du propriétaire. Ce détail narratif est absent du texte, mais Caldecott l'ajoute pour donner du corps à son récit visuel. P. 4 et 5 (ill. 16, 17), deux images sans texte montrent un domestique en train de monter un sac de malt dans le grenier, où, dans la deuxième image, un rat s'enfuit à son approche.



ill. 16 : *The House that Jack Built*, Routledge, 1878.



ill. 17 : *The House that Jack Built*, Routledge, 1878.

- 14 Ce n'est qu'à la page suivante (p. 6, **ill. 18**) que Caldecott dispose le texte correspondant, provoquant ainsi un effet d'attente du texte qui est aussi un effet de reconnaissance : le lecteur, enfantin ou non, est invité à deviner le sens d'une histoire qu'il connaît par cœur¹³ uniquement à l'aide des images, avant de vérifier ce dernier à l'aide du texte, une page plus loin.



ill. 18 : *The House that Jack Built*, Routledge, 1878.

- 15 Caldecott, enfin, ajoute des informations narratives absentes du texte : ainsi de l'homme qui, p. 19 (ill. 19), enterre son chien alors que le texte disait juste que celui-ci avait été projeté en l'air par une vache : c'est l'artiste qui ajoute à ce voyage dans les airs une sinistre fin. Les images sont ici, beaucoup plus que chez Crane ou Greenaway, le lieu d'une narration, non seulement du fait du sujet choisi, mais aussi du rythme et de la nature de la mise en pages, qui les organise en séquences narratives.



ill. 19 : *The House that Jack Built*, Routledge, 1878.

Album et mise en pages

- ¹⁶ Le travail de ces trois artistes a été très largement associé, à l'époque (ill. 20) comme aujourd'hui¹⁴. Brian Alderson, dans *Sing a Song of Sixpence*¹⁵, tend toutefois à disqualifier Crane et Greenaway au profit de Caldecott, au motif que les productions des deux premiers devraient tout à leur imprimeur et graveur commun, Edmund Evans, et manqueraient complètement du caractère dynamique, rythmé et vivant des livres de Caldecott. C'est oublier le rôle fondamental qu'a pu avoir Walter Crane dans l'émergence du livre comme objet de *design*, mais aussi le fait que les trois artistes s'estimaient tout à fait mutuellement – Crane étant néanmoins plus amer vis-à-vis du succès des deux autres, étant donné qu'il estimait avoir « ouvert la porte » par laquelle Greenaway et Caldecott se seraient rués¹⁶. Et si Crane et Greenaway doivent beaucoup à Evans, c'est également vrai de Caldecott¹⁷. Un autre lien entre les trois artistes, notablement sous-estimé, est également la maison d'édition à laquelle Evans confiait le soin de la diffusion et de la commercialisation de la plupart de leurs albums, Routledge. Walter Crane raconte dans son autobiographie qu'*Under the Window* avait été annoncé par l'éditeur comme « *a Companion Volume to The Baby's Opera*¹⁸ », signe de la

confusion que Routledge a pu vouloir lui-même orchestrer autour des trois artistes à des fins commerciales.



ill. 20 : dessin de presse associant Crane, Caldecott et Greenaway autour d'un même don de livre illustré à la princesse royale Béatrice, *Punch*, 17 décembre 1881.

- 17 Les livres de Crane, Greenaway et Caldecott connaissent par ailleurs une renommée internationale, étant pour certains traduits en français ou en allemand, et pour la plupart diffusés du vivant des auteurs aux États-Unis. Caldecott aura une influence certaine sur une autre fameuse illustratrice pour enfants, Beatrix Potter, et Crane et Greenaway auront chacun à leur manière une influence déterminante sur le Français Boutet de Monvel (ill. 21) : Crane pour l'aspect décoratif, Greenaway pour les compositions en frise et la naïveté désuète des figures.



ill. 21 : Ch. M. Widor, L. M. Boutet de Monvel, *Vieilles chansons et rondes pour les petits enfants*, Éd. Plon, Nourrit et Cie, Paris, [1883].

- 18 Maurice Sendak fera bien plus tard de Caldecott l'inventeur de l'album moderne, car c'est lui qui véritablement a *dynamisé* le livre en donnant une dimension narrative aux images :

« Caldecott's work heralds the beginning of the modern picture book. He devised an ingenious juxtaposition of picture and word, a counterpoint that never happened before. Words are left out – but the pictures says it. Pictures are left out – but the word says it. In short, it is the invention of the picture book¹⁹. »

- 19 Sendak insiste sur la complémentarité du texte et de l'image, qui est particulièrement importante dans le cas d'albums narratifs. Mais l'album ne saurait à mon sens se limiter à l'album narratif, et, il faut y insister, un genre *éditorial* n'est pas nécessairement lié à un genre *littéraire* particulier, ce qui fait que l'on peut parler de l'album comme d'un genre sans avoir en tête un genre littéraire précis (récit, poésie, chansons, documentaire...) : il n'est donc pertinent ni de dire que l'album ne correspond à aucun genre en particulier (puisqu'il est lui-même un genre *éditorial* bien précis) ni de vouloir le réduire à un genre littéraire particulier comme le récit. Cette réflexion me ramène à mon interrogation initiale : comment définir l'album ? quel critère adopter pour le distinguer du « livre illustré » ?

- 20 S'il est une chose relativement acceptée par la communauté des chercheurs, c'est que l'album vient battre en brèche la hiérarchie du texte et de l'image : c'est un livre qui « parvient à se passer de texte et repose sur la présence de l'image²⁰ ». Si la première partie de cette dernière définition n'est pas toujours vraie (beaucoup d'albums ne parviennent pas à se passer du texte), la seconde peut en revanche être considérée comme un bon point de départ : la spécificité de l'album repose en effet sur la présence, et même la prééminence de l'image par rapport au texte.

- 21 C'est ici que les choses se compliquent, et que tout le monde commence à ne plus être d'accord : de quelle prééminence s'agit-il ? S'agit-il d'une prééminence statutaire de l'illustrateur sur l'auteur du texte ? Les contre-exemples abondent de grands textes illustrés par des illustrateurs inconnus dans des productions qu'on ne peut pourtant appeler autrement que du nom d'album. Pour ne rien dire du problème des auteurs-illustrateurs, à l'instar de

François Place ou de Claude Ponti par exemple, qui verraient sans doute d'un mauvais œil qu'on estime que leurs albums soient considérés comme tels parce qu'ils seraient plus éminents illustrateurs qu'écrivains : dans leur cas comme dans celui de Greenaway, les deux activités sont indissociables.

22 S'agirait-il, dans ce cas, d'une prééminence spatiale, comme il est souvent affirmé ? Ce critère, avancé après bien d'autres par Sophie Van der Linden²¹, n'est pas du tout erroné, mais à mon sens demande à être précisé. Faut-il considérer qu'un livre est un album à partir du moment où les images occupent davantage d'espace que le texte dans le livre ? Mais comment calculer cela ? en nombre de pages occupées ? Que faire alors des illustrations occupant les pages de texte ? En centimètres carrés ? Le calcul est simple pour les albums sans texte, mais doit-on alors ranger certains livres lourdement illustrés, comme les *Petites Misères de la vie conjugale* de Balzac illustrées par Bertall, dans la catégorie de l'album ? Et surtout, doit-on prendre en compte les espaces laissés blancs dans l'espace iconique ou dans l'espace typographique (ill. 7) ? À l'instar d'Isabelle Nières-Chevrel, nous pensons qu'il est « inutile de prendre son double décimètre » pour résoudre le problème, mais le critère qu'elle adopte d'une spécificité de la « distribution de l'information narrative entre le texte et l'image²² » ne nous satisfait pas pour autant : que faire alors des albums non narratifs (abécédaires, imagiers, etc.), pour ne rien dire des albums sans texte, narratifs ou non ?

23 Je proposerai donc, au lieu des critères du statut de l'auteur, de l'occupation spatiale ou du fonctionnement iconotextuel de la narration, d'adopter celui de *la manière dont le livre est mis en pages*. Le point de rupture entre texte illustré et album se trouve selon ce critère dans la manière dont l'image vient organiser l'espace de la page, et non dans la place qu'elle occupe : le problème est celui de l'organisation, pas de la superficie. On pourrait ainsi parler, pour l'album, d'une prééminence de la mise en pages de l'image par rapport à celle du texte, prééminence qui est inverse dans le cas du livre illustré.

24 C'est là où Crane, Greenaway et Caldecott – parmi bien d'autres – peuvent nous aider. On voit chez le premier, notamment dans *The Baby's Opera*, l'image organiser de manière décorative l'espace de la double-page ; on constate chez la deuxième un effort (parfois timide) pour utiliser la blancheur du support dans ses représentations iconiques, qui à certains moments viennent même bousculer l'écoulement normal du texte et lui imposer leurs règles ; on observe chez le dernier une utilisation systématique du support du livre comme espace narratif séquentiel, avec des effets d'attente et de narration qui sont imposés par l'image et non par le texte. Même si chez Greenaway l'effort s'est fait plus discret que chez ses confrères, l'apport fondamental du triumvirat Evans est d'avoir fait prendre conscience que l'espace du livre, que celui-ci soit envisagé à l'échelle de la page, de la double-page ou de l'ensemble du volume, n'est pas obligatoirement réglé par des contraintes imposées par le texte : leurs albums sont mis en pages en fonction de l'espace iconique (et intericonique) et non plus seulement des règles typographiques ; le texte ne fait plus que suivre l'organisation spatiale imposée par l'image.

25 Ce critère coïncide avec le témoignage d'illustrateurs contemporains comme Claude Ponti, cité par Isabelle Nières-Chevrel en tête de son article sur *Les Derniers Géants* de François Place :

« Pour *La Tempête*, une fois que Florence Seyvos a eu l'histoire, elle a écrit une première version. J'ai fait une mise en pages. [...] On a réadapté le texte sur les crayonnés, puis j'ai fait les dessins définitifs. Nous avons vraiment travaillé comme pour un album. Par contre, pour Pochée, petit à petit je faisais les dessins. Quand il y en a eu une pile, je les ai donnés en disant : « Vous les mettez où vous voulez. » C'était le contraire [...]. Pour moi ce n'est pas un album²³. »

26 Loin d'être évidente, la distinction entre album et livre illustré s'enracine dans une pratique du livre qui suppose de savoir quand c'est l'image qui vient imposer sa loi (« On a réadapté le texte sur les crayonnés »), et au contraire quand l'image est distribuée au fil du livre sans autre ordre que celui imposé par les contraintes typographiques (« Vous les mettez où vous voulez »). Le critère est bien celui de la mise en pages : si *Les Derniers Géants* de François Place peut être considéré comme un album, c'est du fait des effets de lecture imposés par le rythme des images dans la mise en pages du texte. Ainsi de la page 72 qui se termine par « Une surprise m'attendait », et qui oblige le lecteur à tourner la page afin de voir dans l'image ce qui attend le héros-narrateur : la tête du Géant Antala. D'autres détails le montrent, mais celui-

ci suffit à indiquer que la mise en pages du texte (nombre de lignes par page, découpage des paragraphes, etc.) a été faite en fonction du rythme imposé par les images, et donc que *Les Derniers Géants* est un album et non un texte illustré²⁴.

- 27 Nous ne cachons pas que cette définition est susceptible de rencontrer des problèmes : *Alice's Adventures in Wonderland*, dans sa version illustrée par John Tenniel (1865), est indéniablement un livre illustré et non un album, et pourtant l'image vient à plusieurs reprises imposer sa place au texte... Il serait trop long de revenir en détail sur cet exemple en particulier pour montrer en quoi il participe davantage, *malgré tout*, d'une logique de livre illustré que d'album, mais il nous suffira de rappeler que ce n'est pas parce que certains exemples se situent *à la limite* du champ délimité par une définition que la définition est mauvaise : une définition n'est bonne que quand elle est généralisable et ne rencontre pas de contre-exemples de manière massive, et c'est le manque de place qui, ici, nous oblige à limiter le nombre de nos exemples.

L'album, quelle date de naissance ?

- 28 Le livre d'images pour enfants, au XIX^e siècle, semble osciller un certain temps entre la formule du recueil d'estampes, inaugurée en 1783 avec le *Portefeuille des Enfants*, et celle du livre richement illustré, où la quantité de vignettes semble imposer sa loi à la mise en pages du texte, mais où celui-ci reste le plus souvent composé de manière tout à fait conforme aux habitudes et codes typographiques. La question est de savoir à partir de quand une troisième forme, qu'on appelle *album* mais qui n'a plus rien à voir avec ces deux premières formes, émerge. Ma thèse est que cette forme apparaît *en tant que genre* au cours des années 1870 en Angleterre dans les livres de Crane, Greenaway et Caldecott : en témoigne entre autres le fait que le terme d'album, dans son sens associé aux productions destinées à la jeunesse, ne rentre dans les dictionnaires en France qu'à partir de la fin du XIX^e siècle²⁵... soit à l'époque, justement, où la France a pris connaissance des *toy books* anglais. Les « albums Stahl » des années 1860 (*La Journée de Mademoiselle Lili...*), selon notre critère, fonctionneraient ainsi encore pour la plupart comme des livres illustrés. Mais cette thèse reste bien évidemment discutable, pour au moins deux raisons.
- 29 La première raison est que l'album est attaché, au moment de sa naissance, à beaucoup d'autres formes artistiques qui lui sont très proches : le recueil d'estampes, mais aussi le recueil de caricatures (qui admet plus facilement du texte à l'intérieur des images) ou la bande dessinée, si bien qu'il est parfois encore difficile de faire le départ entre une forme et l'autre : la « littérature en estampe » de Töpffer, ou plus tard *Max und Moritz* de Wilhelm Busch, doivent-ils être considérés comme des bandes dessinées, ou bien comme des « albums » au sens où nous l'avons entendu jusqu'ici ? Notre réflexion nous a seulement mené à proposer un critère de distinction entre album et livre illustré, et d'autres critères sont nécessaires pour différencier les choses à l'intérieur de la grande famille des « livres d'images ».
- 30 La seconde raison est que ma thèse s'appuie sur un *corpus* anglais, et qu'il faudrait évaluer l'importance de deux autres foyers dans l'émergence du genre : la France d'une part, mais aussi, à cette époque, l'Allemagne : le *Struwwelpeter* de Hoffmann, en 1845 (iii. 22) relève ainsi tout à fait de l'album : c'est l'image qui vient régler l'organisation générale de la page. Toutefois, un genre (le roman, la sonate, le paysage...) pouvant être défini comme une structure formelle suffisamment répandue pour pouvoir être utilisée comme modèle, des exemples en peuvent apparaître avant la naissance du genre à proprement parler. C'est pourquoi, même si des albums existent auparavant, la thèse selon laquelle les albums anglais des années 1870 indiquent véritablement l'émergence du genre me semble rester valide : là où un artiste isolé peut connaître un certain succès, trois artistes associés – et ce même si cette association est le fait de leur éditeur ou de l'opinion publique, et est faite à leur corps défendant – forment un « mouvement », et sont d'autant plus susceptibles de voir leur œuvre acceptée comme modèle, leur diffusion et leur impact esthétique étant décuplés. Toutefois il conviendrait bien sûr, pour voir plus précisément ce qu'il en est et ne pas faire du « triumvirat Evans » un événement isolé, une étude à la fois plus systématique, internationale et diachronique.



ill. 22 : Heinrich Hoffmann, *Der Struwwelpeter*, Frankfurt am Main, Literarische Anstalt Rütten & Loening, 1917.

31

S'il est donc devenu courant, en France, de faire naître l'album moderne avec le XX^e siècle, notamment avec *Macao et Cosmage* d'Edy-Legrand en 1919, il me semble que la révolution qui tend à inverser les rapports du texte et de l'image dans le livre pour enfants apparaît en tout cas bien plus tôt : peut-être durant la période romantique, en tout cas dès les années 1870 en Angleterre et les années 1880 en France avec Boutet de Monvel. Au-delà d'un simple problème historiographique, ce problème de définition engage également des problèmes patrimoniaux : doit-on dans ce domaine donner la préséance à la France, l'Allemagne, la Grande-Bretagne ? Les trois pôles ont probablement eu un rôle à jouer, et l'histoire de l'album pour enfants au XIX^e siècle reste encore à faire, défaire des préjugés nationaux... je n'espère donc pas clore le débat historique, mais l'avoir posé en de nouveaux termes.

Notes

- 1 Ségolène Le Men, « Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants », dans Jean Glénisson et Ségolène Le Men (dir.), *Le Livre d'enfance et de jeunesse en France*, Bordeaux, Société des Bibliophiles de Guyenne, 1994.
- 2 Ségolène Le Men, « L'âge de nature et ses livres », *Le Magasin des Enfants, la littérature pour la jeunesse (1750-1830)*, cat. Expo. Montreuil, Bibliothèque Robert Desnos, 1989, p. 74-80.
- 3 Michel Manson, « L'album d'A. Noël (1806) sur Les jeux de la poupée et ses avatars au XIX^e siècle », dans PERROT Jean (direct.), *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*, actes du Congrès de Paris, 1988. – CRDP Académie de Créteil et Université Paris-Nord, 1991, collection Argos, p. 199-220.
- 4 Citons ici entre autres Isabelle Nières-Chevrel, « Les derniers géants : album ou livre illustré ? », *Revue des livres pour enfants*, n° 228, avril 2006, p. 61-70 ; actes du colloque *Le Parti pris de l'album, ou de la suite dans les images*, Viviane Alary et Nelly Chabrol-Gagne (dir.), 11-13 février 2009, Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS), Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2011 ; ou dans un cadre moins scientifique Sophie Van der Linden, *Lire l'album*, Le-Puy-en-Velay, L'atelier du Poisson Soluble, 2007.
- 5 Nous ne traiterons évidemment pas dans l'espace d'un article de toute l'œuvre de ces trois artistes, mais seulement de quelques exemples choisis permettant d'illustrer notre propos. Pour un essai de typologie de l'œuvre de Crane, voir François Fièvre, « Les livres illustrés de Walter Crane : essai de typologie », *Recherches en Histoire de l'art*, n° 5, Clermont-Ferrand, 2006 ; et une bibliographie (presque) complète dans Isobel Spencer, *Walter Crane*, New York, Macmillan, 1975, p. 200-205. Pour une bibliographie des œuvres illustrées de Greenaway, voir Rodney Engen, *Kate Greenaway, A Biography*, Londres, Macdonald, 1981, p. 228-234. Et concernant l'œuvre peint, dessiné et sculpté de Caldecott, voir Rodney Engen, *Randolph Caldecott, "Lord of the Nursery"*, Londres, Bloomsbury, 1988 (1976), p. 97-103.
- 6 Voir sur cette question du format Michel Defourny, « Histoire de formats : du rectangle au carré », dans *L'Enfance à travers le patrimoine écrit*, actes du colloque organisé par l'ARALD, le FFCB et la bibliothèque d'Annecy à Annecy en 2001, Annecy, ARALD et Bibliothèque municipale, Paris, FFCB, 2001, p. 71-86.
- 7 Ce terme de *design* se trouve constamment sous la plume de l'artiste dans ses écrits théoriques, notamment dans *Of the decorative illustration of Books Old and New* (Londres, George Bell and Co., 1896, réédition Londres, George Bell and Sons, 1972) où il oppose les notions de « *pictorial statement* » et de « *decorative design* ». Voir également François Fièvre, « Les livres illustrés de Walter Crane : essai de typologie », *op. cit.*
- 8 Rodney Engen, *Kate Greenaway*, *op. cit.*, p. 51 et suiv.
- 9 L'offset dérivera au début du XX^e siècle des techniques de report photographique sur pierre lithographique, permettant d'associer beaucoup plus facilement plusieurs couleurs sur une même page imprimée grâce à un report conjugué sur une même plaque de zinc, et donc un tirage simultané qui n'est pas possible dans le cadre de la chromoxylographie (gravure sur bois en couleurs) – toutefois l'offset a pendant très longtemps encore fonctionné sur le principe de plusieurs passages (un par couleur), hérité des techniques de chromolithographie (lithographie en couleurs) élaborées au cours du XIX^e siècle : voir Gérard Martin, *L'Imprimerie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1966, p. 85.
- 10 Voir Rodney Engen, *Kate Greenaway*, *op. cit.*
- 11 Michel Defourny fait de ce format (presque) carré essentiellement une innovation d'Edmund Evans : « *Le Joueur de flûte de Hamelin*, poème de Robert Browning, illustrations de Kate Greenaway, gravé et imprimé par Edmund Evans, en 1888, est lui aussi de format carré. Edmund Evans n'est ni un graveur ni un imprimeur comme les autres. Proche du mouvement Arts and Craft [sic], son approche du livre est presque celle d'un designer qui repense chaque livre. » (Michel Defourny, « Histoire de formats : du rectangle au carré », *op. cit.*, p. 77.) C'est oublier que *The Baby's Opera* de Crane, qui date de 1877, était lui aussi de format carré : l'innovation semble donc davantage le fait de Crane que de son imprimeur, bien plus proche des *Arts and Crafts* que ne l'est d'ailleurs Evans. Il reste néanmoins possible que ce soit Evans qui ait suggéré, après l'avoir expérimenté avec Crane, ce format à Kate Greenaway, dont le premier livre (*Under the Windows*) avait été entièrement conçu par elle, et était de format traditionnel. Mais l'histoire de ces innovations de format reste encore à établir de manière plus précise : Caldecott lui aussi semble avoir eu un rôle à jouer, dans la mesure où il commence à collaborer avec Evans dès 1878 avec des albums de format quasi carré (9 pouces par 8, selon Rodney Engen, *Randolph Caldecott*, *op. cit.*, p. 97).
- 12 La méthode de travail de Caldecott est décrite dans Rodney Engen, *Randolph Caldecott*, *op. cit.*, p. 18-19.
- 13 Ces comptines étaient évidemment connues des lecteurs de l'époque, qu'ils soient enfants ou adultes.

- 14 Sur la réception respective et conjointe des trois illustrateurs, voir Anne Lundin, *Victorian Horizons, The Reception of Walter Crane, Randolph Caldecott and Kate Greenaway*, Lanham, Scarecrow Press, Children's Literature Association, 2001.
- 15 Brian Alderson, *Sing a Song of Sixpence, The English Picture Book Tradition and Randolph Caldecott*, cat. expo. British Library, 1986-1987, Londres, Cambridge University Press et British Library, 1986, p. 75-83
- 16 « *If I had opened the door with a new class of books, others soon pressed in.* » (Walter Crane, *An Artist's Reminiscences*, New York, Macmillan, 1907, p. 180.)
- 17 Voir les mémoires d'Edmund Evans (Ruari McLean (éd.), *The Reminiscences of Edmund Evans*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 55-57), où on voit bien le rôle de « directeur artistique » qu'a pu tenir Evans à l'égard de Caldecott, notamment dans la mise en pages. Evans avait même eu l'intention de faire travailler Caldecott et Greenaway ensemble, mais le projet n'a pas abouti du fait d'un refus de Greenaway.
- 18 Walter Crane, *An Artist's Reminiscences*, *op. cit.*, p. 180.
- 19 Maurice Sendak, *Caldecott & Co., notes on books and pictures*, New York, Noonday Press, 1990, p. 21.
- 20 Ségolène Le Men, « Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants », *op. cit.*, p. 145.
- 21 Sophie Van der Linden, *Lire l'album*, *op. cit.*, p. 24, 87.
- 22 Isabelle Nières-Chevrel, « Les derniers géants : album ou livre illustré ? », *op. cit.*, p. 62.
- 23 Claude Ponti, cité dans *ibid.*, p. 61.
- 24 Nous tombons donc ici d'accord avec Isabelle Nières-Chevrel, mais pas pour les mêmes raisons : *Les Derniers Géants* est un album, mais pas du fait d'une narration visuelle introduisant un « ancrage iconographique spécifique » (*ibid.*, p. 69).
- 25 Ségolène Le Men, « Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants », *op. cit.*, p. 146.

Pour citer cet article

Référence électronique

François Fièvre, « L'œuvre de Walter Crane, Kate Greenaway et Randolph Caldecott, une piste pour une définition de l'album », *Strenæ* [En ligne], 3 | 2012, mis en ligne le 07 février 2012, consulté le 29 mars 2016. URL : <http://strenae.revues.org/583> ; DOI : 10.4000/strenae.583

À propos de l'auteur

François Fièvre

Chercheur associé au laboratoire InTRu, Université François Rabelais, Tours.

Droits d'auteur

Tous droits réservés

Entrées d'index

Mots-clés : album, Kate Greenaway, littérature pour la jeunesse, mise en page, Randolph Caldecott, Walter Crane

Géographique : Angleterre

Notes de l'auteur Le sujet de cet article a été l'objet d'une conférence le 15 octobre 2010 dans le cadre des Matinées du patrimoine organisées par le Centre national de la littérature pour la jeunesse – La Joie par les livres / BNF.